

I 191258

IMS

Christian Steuerwäld  
(Hrsg.)

2017

# Klassiker der Soziologie der Künste

## Prominente und bedeutende Ansätze



UB MUSIK WIEN



+T20937101

 Springer VS

## Alphons Silbermann (1909 – 2000)

Michael Huber

### 1 Leben

Alphons Silbermann war nach eigenen Worten deutscher Jude, nicht religiös, aber gläubig, nicht stolz auf sein Judentum, aber auch nicht bereit, es zu verschweigen (Suchy 2010). Er war ein Vertriebener, der die Soziologie am eigenen Leib erfahren und sich selbst als »Flaneur des Jahrhunderts« (Silbermann 1999a) bezeichnet hat. Wie so viele seiner Generation kam er über Umwege zur Soziologie. Als Sohn eines Druckereibesizers in Köln studierte er auf Wunsch des Vaters Jura und arbeitete als Rechtsberater in der Wirtschaft. Gleichzeitig jedoch, und mit größerer Leidenschaft, betrieb er Klavier- und Kompositionsstudien am Musik-konservatorium in Köln sowie ein Soziologiestudium bei Leopold von Wiese. Im Jahr 1934 promovierte er bei Hans Kelsen zum Dr. iuris. Kurz darauf floh er vor den Nationalsozialisten in die Niederlande, wo er als Musikkritiker bei *Nieuwe Rotterdamsche Courant* arbeitete. Später folgte er dann über Paris seinen Eltern nach Sidney, wo er australischer Staatsbürger wurde und als Tellerwäscher be-ginnend die Schnellimbisskette *Silver's Food Bar* mit acht Restaurants aufbaute. Ökonomischer Erfolg ermöglichte die Fortsetzung seiner Musikstudien, und Mitte der 1940er Jahre wurde er Lecturer am *State Conservatory of Music* in Sidney. Die Zusammenfassung seiner Vorlesungen *Of Musical Things* (1949) wurde seine erste kunstsoziologische Publikation. Zugleich hielt er bei der staatlichen aust-ralischen Rundfunkanstalt ABC zahlreiche Vorträge über Musik und unternahm Vortragsreisen durch die USA und Europa. Ab 1953 betrieb er für das *Centre d'Etudes Radiophonique Paris* musiksoziologische Forschung als »Directeur de

Recherche. Als solcher organisierte er 1954 den ersten europäischen Kongress zu soziologischen Aspekten der Rundfunkmusik und publizierte eine Studie zur Musikrezeption (Silbermann 1954). Er studierte die Klassiker Durkheim und Weber und lernte René König kennen und schätzen, was ihn in seinem musiksoziologischen Forscherdrang noch bestärkte. Ende der 1950er Jahre ging er zurück nach Deutschland und etablierte sich in enger Freundschaft zu König zu einem Hauptvertreter der Kölner Schule der Soziologie. Er lebte offen homosexuell und erregte mit provokanten soziologischen Zeitdiagnosen sowie durch die Auseinandersetzung mit Theodor W. Adorno immer wieder Aufmerksamkeit. Im Jahr 1958 wurde er Lehrbeauftragter und 1962 Honorarprofessor an der Universität zu Köln. Von 1964 bis 1969 wirkte er als Professor für Soziologie und Massenkommunikation auf dem Lehrstuhl von Vilfredo Pareto in Lausanne. Auf Initiative von René König wurde er 1969 Wissenschaftlicher Rat und Professor für die Soziologie der Massenmedien und Kunstsoziologie an der Universität zu Köln, zugleich Leiter der Abteilung Massenkommunikation bis zur Emeritierung 1974. Gleichzeitig lehrte er in Bordeaux und an der Sorbonne. Ab 1970 war Silbermann Doppelstaatsbürger in Australien und der BRD, sowie Mitglied mehrerer wissenschaftlicher Gesellschaften. Er fungierte als Herausgeber der internationalen Zeitschrift für Kommunikationsforschung, sowie als Mitherausgeber der KZfSS. Ab 1985 war er – neben zahlreichen weiteren Auszeichnungen – Träger des großen Bundesverdienstkreuzes.

## 2 Werk

Generell lassen sich im Schaffen von Alphons Silbermann vier thematische Schwerpunkte identifizieren:

- Kunstsoziologie/Musiksoziologie,
- Massenmedienforschung,
- Antisemitismus/Fremdenfeindlichkeit/Vorurteile,
- Alltagskultur/Wohnkultur in Deutschland.

Wiewohl die öffentliche Wahrnehmung des Wirkens von Alphons Silbermann vor allem vom Alterswerk in den Bereichen Antisemitismusforschung und Alltagssoziologie geprägt war, soll hier der Schwerpunkt der Betrachtungen auf die Kunst- und Mediensoziologie fallen. Das entspricht nicht nur der Intention der vorliegenden Publikation. Es spiegelt auch die Bedeutung wider, die sein Schaffen in der Scientific Community erlangt hat. Er ist tatsächlich als bedeutender Kunstso-

ziologe und als Pionier und maßgeblicher Weichensteller der Musiksoziologie im deutschen Sprachraum zu sehen. In den 1950er Jahren entwickelte er den Entwurf einer auf das Werden und Wirken von Musikerlebnissen fokussierten Kunstsoziologie. Es begann 1954 mit *La Musique, la Radio et l'Auditeur*, der Studie, in der er erarbeitete, wie das Massenmedium Rundfunk als Musikvermittlungsinstitution wirkt. Im Jahr 1957 legte er dann sein musiksoziologisches Hauptwerk vor. *Wovon lebt die Musik* war als Streitschrift angelegt, mit der Intention, die empirische Musiksoziologie allgemein verständlich zu begründen und zu entfalten. Einleitend beklagte er darin, es werde viel über Musik geschrieben und geredet, oft in apokalyptischen Bildern oder in für den interessierten Laien unverständlichen Fachbegriffen. Dem wollte er etwas entgegensetzen, das »der Allgemeinverständlichkeit der Musik und nicht nur der Musikwissenschaft dienen wird« (Silbermann 1957: 118). Silbermann zeigte sich in diesem Buch musikalisch hoch gebildet und sehr informiert über die internationale musikbezogenen Forschungs- und Publikationslandschaft, die damals noch stark von der französischen und US-amerikanischen Soziologie geprägt war. Im Gegensatz zur bis dahin vorwiegend historischen Orientierung des Faches forderte er so etwas wie eine Musikwissenschaft als Sozialwissenschaft im Sinne des Ansatzes von Hans Werner Heister. Der zentrale Begriff, um den sich alles drehen sollte, war das »Musikerlebnis« als soziale Tatsache. Silbermanns Grundsatz lautete: Die sozialen Beziehungen liefern die Rahmenbedingung dafür, wie Musik wirksam wird. Und Ziel der Musiksoziologie müsse es sein, soziale Beziehungen zu untersuchen, die im Zusammenhang mit diesem Musikerleben stehen. Silbermann lehnte prinzipiell Etikettierungen musikalischer Genres wie »leichte« oder »ernste« Musik ab. Er forderte die Rehabilitation des Emotionalen, ein Ernstnehmen der Wirkungsmächtigkeit von Musik als soziale Tatsache und der aktiven Rolle der Rezipienten im Musikgeschehen. Das Musikerlebnis wurde in *Wovon lebt die Musik* unter folgenden Aspekten betrachtet:

- Wie sieht das Musikerlebnis aus und welche Kräfte besitzt es?
- Wie sehen die sozio-musikalischen Gruppen (in ihrer Struktur) aus?
- Wie funktionieren die sozio-musikalischen Gruppen miteinander (so dass ein Musikerlebnis entsteht)?
- Wie verhalten sich nun die Menschen dem Musikerlebnis gegenüber?

Bevor das ausgeführt wurde, erfolgte eine ausführliche Ortsbestimmung der Musiksoziologie in Abgrenzung zu Nachbar- und Konkurrenzdisziplinen wie Ästhetikphilosophie, Musikgeschichte, Kulturosoziologie, musikalischer Sozialgeschichte und anderen. Aus sozialwissenschaftlicher Perspektive sei Musik als soziales Phänomen zu betrachten, dem man sich mit wissenschaftlich objektiver Haltung

und durch objektive Beobachtung näher. Musiksoziologie werde so zur »Kulturwirkekreissoziologie«. In einem Überblick entsprechender musiksoziologischer Arbeiten fand neben vielen anderen auch Max Weber mit seinem musiksoziologischen Fragment Erwähnung (Weber 1921), ebenso Kurt Blaukopf, der Webers Ideen weitergeführt hatte, und nicht zuletzt Adorno mit seinen »etwas am Rande, aber keineswegs unwesentlich« stehenden Schriften, »die einen tiefen kultursoziologischen Einblick erkennen lassen, obwohl sie sich keineswegs offen dazu bekennen, wohl aber darauf berufen« (Silbermann 1957: 64). Silbermann übernahm Kurt Blaukopfs Begriffsbestimmung von Musiksoziologie aus dem Wörterbuch der Soziologie (Bernsdorf 1955) und leitete daraus folgende Aufgaben bzw. Ziele der Musiksoziologie ab: hinsichtlich Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft »den dynamischen Charakter der sozialen Praxis ›Musik‹ zu demonstrieren. [...] Die Beobachtung des Tatsächlichen gibt der Musiksoziologie ihre Disziplin, nein, macht sie zu einer Disziplin. Zur Wissenschaft aber wird sie erst dann, wenn sie einen bestimmten Gegenstand zu erforschen hat.« (Silbermann 1957: 71). Und dieser Gegenstand sei das Musikerlebnis. Das in Musik begründete soziale Handeln sei zu untersuchen, sowie die mit Musik verbundenen sozialen Beziehungen von Individuum und Gruppe/n, die Silbermann als »Kulturwirkekreise« bezeichnete. Bei der dabei anzuwendenden funktionalen Analyse kämen auch gruppendynamische Prozesse in den Blick, wie z.B. Interessenskonflikte zwischen Produzenten und Konsumenten oder Meinungsführerschaft in Rezipientengruppen. In diesem Zusammenhang stelle sich auch die Frage, was jemanden überhaupt zur musikalischen Aktivität animiert. Zu unterscheiden seien hier Gesellschaftsbedürfnisse (Tanz, Ritus, etc.), ökonomische, ästhetische, intellektuelle und moralische Bedürfnisse. Silbermann betonte – gegen die damals vorherrschende Meinung – dass der musikalische Geschmack weder angeboren und gottgegeben noch persönlich, privat oder subjektiv sei. »Nein, der musikalische Geschmack ist ein soziales Phänomen, ist sozial bedingt, entsteht, lebt und stirbt innerhalb des sozialen Lebens, zu dem er gehört« (ibid: 159f.). Er verwies hier (als erster deutschsprachiger Rezipient) auf John H. Muellers Studien zur Entwicklung des Repertoires der Symphonieorchester in den USA (Mueller 1951) und forderte ein über Musikstatistik hinausgehendes Fragen nach dem Entstehungszusammenhang des musikalischen Geschmacks. Es sei sinnlos vom musikalischen Geschmack einer Gruppe/Gesellschaft auf deren allgemeine Verfasstheit zu schließen, ohne die Mechanismen der »Geschmackskontrolle« untersucht zu haben. Ohne sich die musikalischen Institutionen anzusehen und ihre funktionalen Beziehungen zu ökonomischen und politischen Institutionen bzw. Interessensgruppen zu untersuchen, könne man die Rolle der Musik in der Gesellschaft nicht verstehen. Hinsichtlich Forschungsmethode verwies Silbermann auf die Prinzipien von Behaviorismus und Sozialpsychologie.

Da der Musikkonsument wesentlich mehr offenes Anschauungsmaterial als die Musikproduktion biete, liege der Schwerpunkt seines Ansatzes auf der Rezeptionsforschung. Weitere zentrale Themen wären das Verhältnis zwischen klassischer und zeitgenössischer Musik, das Verhältnis Umgangsmusik – Darbietungsmusik – Übertragungsmusik, die Musikindustrieforschung, Musik in den Massenmedien (v.a. Fernsehen), sowie die Konsequenzen der Automatisierung für das Musikleben. Schlussendlich bekam sich Silbermann – angesichts dieser letzten Zukunftsaussagen – als Kulturoptimist und antizipierte quasi im Vorbeigehen die Ereignisfrage – als November 1989: »Wir glauben fest daran, daß [...] die technologischen Fortschritte unserer Zeit dazu führen werden, ein neues Gefühl für menschliche Einheit zu schaffen, um dadurch die Welt als einen potentiellen gesamtgesellschaftlichen Raum wiederzuentdecken, wo Unterschiede in sozio-kulturellen Systemen nicht notwendigerweise im Verhältnis von Minderwertigkeit und Überlegenheit zu bestehen haben« (ibid: 222).

Alphons Silbermann wollte offenbar in diesem seinem frühen Opus Magnum vor allem zeigen, wo der musiksoziologische Blick hingehen soll, was eine empirisch orientierte Musiksoziologie zu interessieren habe. Und gleichzeitig wollte er eben diese empirisch ausgerichtete Musiksoziologie erklären und in ihren Prinzipien begründen. Von diesem Willen ist das Buch geprägt, mit viel Argumentationsaufwand und durchaus idealistisch wurde das betrieben. Darin steckt viel Information aber wenig konkrete Handhabung für die Forschungspraxis. Heute stellt sich beim Leser bisweilen eher ein Gefühl der Erschöpfung als der Befreiung ein. Am wenigsten liegt das noch daran, dass Silbermann musikalische Bildung als »conditio sine qua non für den Musiksoziologen« (ibid: 147) voraussetzte. Die Klärung der Prinzipien, was Musiksoziologie dürfe, müsse oder zu vermeiden habe, wurde hier in einer Ausführlichkeit abgehandelt, die vor dem Hintergrund des heutigen Problembewusstseins überbordend wirkt. Zur Methodologie seiner Konzeption von Musiksoziologie hingegen würde man sich mehr Konkretes wünschen. Hier lieferte der Autor neben dem Verweis auf das Instrumentarium des Behaviorismus nur die Anmerkung, dass sich die Notwendigkeit quantitativer Forschung daraus ergäbe »daß auch im Leben der Musik gewisse Normen, die ja in sich selbst nie absolut sind, den Veränderungen der sozialen Ordnung unterworfen sind, daß sie aber nie von der Erfahrung des Einzelwesens aus ersichtlich sind« (ibid: 87). Dass er zu den Methoden nicht mehr gesagt hat, begründete Silbermann am Ende des Buches wie folgt: »Die Methoden der Musiksoziologie [...] wurden von uns nur im Vorbeigehen gestreift, da sie erstens nicht in den Rahmen dieser Arbeit gehören und zweitens in Bezug auf Musik einer ausgiebigen Experimentierung zu unterwerfen sind« (ibid: 217f.). Dafür hätte es – jenseits der Rundfunkforschung – bis dahin nicht genügend Forschungsmöglichkeiten und Mittel gegeben. Er urgierte

deshalb die Gründung einer entsprechenden Forschungsinstitution, die er dann in Köln ja auch bekommen sollte. Vorbild für Silbermanns Vorstellung von Musiksoziologie war wohl das von Paul Honigsheim entworfene Forschungsprogramm einer Kunstsoziologie, das die empirische Erfassung der sozialen Positionen und Verflechtungen von Künstlern, Kunstpublikum und Kunstvermittlern vorsah (Honigsheim 1931). Silbermann forderte eine *soziologische* Annäherung an das Musikleben, eine nüchterne Betrachtung und Untersuchung nach strukturfunktionalistischem Muster. Dem entsprechend kam eine Beschränkung des Forschungsinteresses auf gesellschaftlich anerkannte Kunstsparten (wie z.B. Klassische Musik) für ihn nicht in Frage. Die erste Aufgabe des Musiksoziologen sah er in einer (repräsentativen) Erfassung von musikalischen Verhaltensweisen, auch mit dem Ziel Entscheidungsträger in Politik, Kultur und Wirtschaft wertfrei über soziale Tatsachen des Kulturlebens aufzuklären. Sollte es nötig gewesen sein, war *Wovon lebt die Musik* so etwas wie ein »Bewerbungsschreiben« für das Kölner Institut.

Im Jahr 1960 begann mit der Publikation einer anerkannten Biographie über Jacques Offenbach auch Silbermanns Karriere als Literat, für die offenbar die Erfahrungen aus der Arbeit für das Radio hilfreich waren. Für *Das imaginäre Tagebuch des Herrn Jacques Offenbach* entwickelte er den Kunstgriff eines offenen Tagebuchs. Die Verleger hatten ihn gedrängt, eine Biographie über Offenbach zu schreiben. Silbermann war skeptisch. Doch seine Recherchen ergaben, dass überraschenderweise weder Tagebuch noch Briefwechsel mit der Frau des Komponisten auffindbar waren, so dass er diese Lücke imaginär füllen konnte. Er entwickelte damit ein erfolgreiches Stilmittel, das er auch später immer wieder verwenden sollte. Neben vielfältigen publizistischen Aktivitäten wurde er aber seiner eigentlichen Lebensaufgabe nicht müde, das Musikerleben als soziale Tatsache zum zentralen Gegenstand der Musiksoziologie zu machen. Mit dem Eintrag *Kunst* im Fischer-Lexikon Soziologie (König 1958) und in mehreren Beiträgen der KZfSS (Silbermann 1958, Silbermann 1962a, Silbermann 1963a) führte er die entsprechenden Grundsätze detailliert aus. In *Die Stellung der Musiksoziologie innerhalb der Soziologie und der Musikwissenschaft* nahm er u.a. die entscheidende Abgrenzung gegen die (historisch orientierte) Kultursoziologie vor. Er sparte hier auch nicht mit Selbstkritik und bezeichnete den von ihm geschaffenen Begriff »Kulturwirkekreissoziologie« als »umständlichen und reichlich bombastisch klingenden Terminus« (Silbermann 1958: 106) bzw. als »nicht nur sehr schwülstig sondern auch recht unbeholfen« (ibid.: 107). Nicht weniger umständlich jedoch waren die bei dieser Gelegenheit vorgelegten Variationen einer über Blaukopf hinausgehenden Definition von Musiksoziologie. Nichts an Klarheit vermissen ließ hingegen die Kritik an Theodor W. Adorno. Dessen abwertende Darstellungen der Jazzhörer und von Strawinskys *Le sacre du printemps* wurden als Beispiele

dafür angeführt, dass jener und Konsorten nicht in der Lage seien »das Tatsächliche zu erforschen, sich an es zu halten und es somit zur Basis ihrer Betrachtungen zu machen« (ibid.: 109). Silbermann positionierte sich hier also erneut strikt gegen die kritisch-sozialphilosophische Sicht der Kunstanalyse. In *Die Ziele der Musiksoziologie* wurde der Blick von der Musiksoziologie zur Kunstsoziologie erweitert. Noch einmal wurde in extenso ausgeführt, was alles nicht »wahre Musiksoziologie« oder »reine Kunstsoziologie« sei: Alle Ansätze, die nicht vom Prinzip der Werturteilsfreiheit ausgehen; jene, die das »mystifizierende Hineindenken und Herauslesen« (Silbermann 1962a: 332) betreiben, die an einem Kunstwerk den sozialen und künstlerischen Zustand einer Gesellschaft ablesen. Oder positiv gewendet: »Es gilt also als erstes Ziel der Musiksoziologie, totale Kunstprozesse, das heißt Interaktion und Interdependenz von Künstler, Kunstwerk und Publikum zu studieren« (ibid.). Auf diese Veranschaulichung des dynamischen Charakters des sozialen Phänomens Musik folge als zweites Ziel der Blick auf das Musikwerk um zu zeigen »wie die Dinge zu dem wurden, was sie sind« (ibid.: 335). Und schließlich die Entwicklung von Gesetzen der Vorhersage. Also ein Dreischritt aus Beobachten, Analysieren und Vorhersagen. Die Ausführungen in *Die Pole der Musiksoziologie* (Silbermann 1963a) können als aktualisierte Version des KZfSS-Aufsatzes von 1958 gelesen werden, stellenweise mit identischem Wortlaut. Das war nun wohl auch eine Reaktion auf den von Walter Wiora im Eintrag *Musikwissenschaft* der MGG vorgenommenen Versuch, der Musiksoziologie auszurichten, was sie wie zu beforschen habe (Wiora 1961). Aber auch von Seiten der Soziologie wurde der Musiksoziologie offenbar noch nicht jene Wertschätzung zuteil, die ihr laut Silbermann längst gebührte. Noch einmal finden wir hier die Abgrenzung gegen Soziologie des Geistes, gegen Wissenssoziologie, gegen Kultursoziologie, gegen musikalische Sozialgeschichte nach dem Muster Hans Engels (Engel 1960) sowie gegen Musikwissenschaft, mit der schon bekannten Begründung, dass dabei (a) nicht basierend auf Tatsachenuntersuchungen und/oder (b) nicht gegenwarts- und zukunftsorientiert geforscht würde. Die von außen kommende Kritik an der Musiksoziologie rührte laut Silbermann daher, dass »sogenannte Musiksoziologien wirklichkeitsfremd sich gebärden, damit sie um so besser das ihnen am nächsten liegende Vergangene infiltrieren oder wiederbeleben können« (Silbermann 1963a: 432). Einige vorbildliche musiksoziologische Arbeiten stellte er dem gegenüber, u.a. Simmel 1881, Mueller 1951 oder Becker 1951. Auch Adornos Mahler-Studie (Adorno 1960) erfuhr hier eine ausführliche Würdigung, mit deutlichem Bemühen, das Verbindende und Versöhnliche zu Silbermanns Prinzipien zu finden. Das neue Feindbild war nun offenbar Kurt Blaukopf, dessen Arbeiten hier massiv angegriffen wurden, wohl als Reaktion auf Blaukopfs Fundamentalkritik an Silbermann (Blaukopf 1960). *Die Pole der Musiksoziologie* diente einmal mehr vor

allem der Abgrenzung gegen alle Ansätze, die nicht das »Musikerlebnis« zum Mittelpunkt ihrer Betrachtungen machten. Nichtsdestotrotz waren auch zwei Anmerkungen mit Neuigkeitswert zu finden. Einerseits der Hinweis, dass musiksoziologische Untersuchungen nicht immer unter dieser Etikettierung firmieren müssten, sondern ebenso gut im Rahmen von Freizeitsoziologie, »Soziologie der Populärkultur«, Soziologie der Massenkommunikation oder »Ethnosoziologie« (ibid: 444) stattfinden könnten. Zum Methodischen wiederum nahm Silbermann hier die Unterscheidung zwischen Strukturanalyse und Funktionsanalyse vor, wobei die ästhetischen Funktionen klar von den sozialen Funktionen zu unterscheiden seien. »Auf der einen Seite stehen die *ästhetischen* Funktionen, durch die Produzent und Konsument über das musikalische Material, über Form und Inhalt hin zueinander gebracht werden; auf der anderen die *sozialen* Funktionen, die die Beziehungen herstellen zwischen Personen, Ideen, kulturellen Normen oder Verhaltensmustern, bei denen ästhetische Funktionen zwar auch eine Rolle spielen, aber keineswegs zentral sind« (ibid). Demgemäß erfolgte Silbermanns Positionierung der Musiksoziologie als »Disziplin, die während sie als Verbindungsglied zwischen Soziologie und Musikwissenschaft auftritt, zur gleichen Zeit reinste Soziologie ist« (ibid: 446). Niemals jedoch sei sie als Hilfswissenschaft im Dienste der Musikgeschichte zu behandeln.

Im von René König herausgegebenen Handbuch der empirischen Sozialforschung zeichnete Silbermann für den Beitrag *Systematische Inhaltsanalyse* verantwortlich. In diesem informierte er kenntnisreich über Anwendungsgebiete dieser Methode sowie über den Stand der Forschung. Zweifellos lag hier die herausragende Qualität in der (wahrscheinlich weitgehend lückenlosen) Dokumentation und Bewertung entsprechender Forschungsprojekte bzw. Publikationen. Gleichzeitig erfolgte eine Auseinandersetzung mit jenen Arbeiten, deren Schwäche laut Silbermann darin lag, dass sie sich eben nicht der systematischen Inhaltsanalyse bedient hätten. In seinem Denken war Silbermann hier bereits wesentlich näher an der Massenkommunikationsforschung als an der Kunstsoziologie. Er schrieb dezidiert: »Spricht man von der Inhaltsanalyse, so wird dabei im allgemeinen auch sofort an die Lehre von der Massenkommunikation gedacht« (Silbermann 1962b: 585). Aus kunstsoziologischer Perspektive gab er lediglich kurze Hinweise auf Literaturanalyse und angloamerikanische Untersuchungen von Schlagertexten. Ausführungen, die verständlich machten, wie mittels systematischer Inhaltsanalyse seine Idee von Musiksoziologie bzw. Kunstsoziologie umzusetzen sei, suchte man vergeblich. Allein die bekannte Warnung vor einer »Unsitte« treffen wir hier wieder an: »Dort, wo bei Analyse und Interpretation weltanschaulichen Gedankengängen der Vorrang gegeben [...] oder wo der Zeitgeist eines Kunstwerks durch die Weltanschauung des Forschers interpretiert wird [...], schleichen sich auto-

matisch unkontrollierte Fakten ein, und die Arbeit verliert an Bedeutung für die soziologische Forschung. Es ist das gleiche, als wenn Biographen aus den Bildern oder Musikwerken die »vollständige Persönlichkeit« von Malern und Musikern ablesen wollten« (ibid: 577).

Immer wieder also propagierte Silbermann seine Konzeption von Kunst-/Musiksoziologie, und die Strategie schien tatsächlich aufzugehen. *Wovon lebt die Musik* erfuhr internationale Anerkennung, 1963 erschien die englische Übersetzung bei Routledge & Paul in London als *The Sociology of Music* (Silbermann 1963d), in weiterer Folge dann als Band 8 der Verlags-Reihe *The Sociology of Culture*. Ebenfalls 1963 erfolgte die extensive Auseinandersetzung mit Max Webers musikalischem Fragment und ihrer Bedeutung für das Fach. Diese Arbeit hatte von soziologischer Seite lange Zeit geringe Beachtung erfahren, obwohl Weber hier am Beispiel Musik den okzidentalen Rationalismus und die protestantische Ethik behandelte. Silbermann machte für die unzureichende Würdigung dieses Werkes nicht nur seine unglückliche Veröffentlichungsgeschichte verantwortlich, sondern vor allem den Umstand, dass ihr Verständnis »eine recht genaue Kenntnis der Harmonielehre voraussetzt« (Silbermann 1963b: 449). Also ging er nun an die »Herrichtung und Klärung der Studie für musiktheoretisch nicht geschulte Soziologen« (ibid: 450) und begleitete, mit Anmerkungen und Erklärungen versehen, Webers historische und geographische Reise entlang der Entwicklung der Tonsysteme. Zwar blieb Silbermann hier stark in musikwissenschaftlicher Diktion, lieferte aber abschließend und zusammenfassend gleichsam die Übersetzung von Webers Fragestellung ins rein Soziologische (wenn es denn so etwas gibt). Aus dieser Perspektive sei die zentrale Fragestellung, wo, wann und wie im Musikleben irrationale Qualitäten durch rationale Verhaltensweisen abgelöst werden. Webers Antwort laut Silbermann: Dort wo es gesellschaftlich anerkannte Praxis ist, das Nachvollziehen eigenen Handelns zu ermöglichen, bleiben auch vermeintlich sich rationaler Auffassung entziehende Sphären – wie eben die Musik – nicht unberührt von den »kalten Skeletthänden rationaler Ordnungen«, wie es Weber an anderer Stelle (Weber 1988: 561) so eindringlich formuliert hat. Nicht zuletzt sah Silbermann in Webers Ausführungen dem Publikum eine zentrale Rolle zugeordnet, da Musik soziologisch erst dann stattfindet, wenn sie auch rezipiert werden kann. Und aus einem konkreten soziologischen Interesse nach Zuordnung zwischen den Polen Zweckmäßigkeit vs. ästhetische Bedürfnisse bzw. emotionale vs. rationale Bedürfnisse des Musikhörens ergäbe sich die Notwendigkeit der empirischen Rezeptionsforschung. Damit waren auch die Weichen gestellt für abschließende Aufklärungen ideologisch gefärbter »Weber-Missverständnisse« bei Adorno, Blaukopf und anderen. Silbermann interpretierte *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik* als Lehrstück empirischer Musiksoziologie, das zeige, wel-

che Qualitäten der Musik (mystisch/irrational vs. rational) sich in welchen Gesellschaften durchgesetzt hatten, als Wechselspiel zwischen alltagstauglicher Zweckmäßigkeit und außeralltäglicher Ästhetik, zwischen Emotion und Ratio.

Nach der Neuauflage des Soziologie-Lexikons 1967 mündete die Kontroverse zwischen Adorno und Silbermann in einem über die KZfSS ausgetragenen Schlagabtausch zur Frage, was Gegenstand musiksoziologischer Forschung sein kann, muss, darf. De facto hatte man in Silbermanns Lexikonbeitrag nichts Neues erfahren, aber mit dessen größerem Zielpublikum wuchs offenbar auch die Brisanz des Gesagten. Vielleicht machte auch der Zeitgeist im Vorfeld der 68er-Revolution Lust auf Konfrontation, jedenfalls wurde hier die Frage der Objektivität musiksoziologischer Erkenntnis heftig diskutiert – gleichsam auf einem Nebenschauplatz des Positivismusstreits der deutschen Soziologie. Silbermann sah Objektivität im Sinne der Kölner Schule untrennbar verbunden mit Wertfreiheit und empirischer Fundierung. Dagegen verurteilte er Werturteil, gesellschaftskritischen Apriorismus und Deduktion als Ausdruck von Ideologie. Adornos Reaktion erfolgte in seinen *Thesen zur Kunstsoziologie* (Adorno 1967), in denen er sich kritisch mit dem Kunsterlebnis und der generellen Herangehensweise empirischer Kunstsoziologie auseinandersetzte. Seine beiden Kernpunkte waren offensiv gegen Silbermann formuliert, im Positiven für die Beschäftigung mit den Kunstwerken selbst, da in ihnen sich die Beziehungen zwischen Kunst und Gesellschaft kristallisieren würden. Und im Negativen gegen Empirie und Wertfreiheit, da diese eine sozial-kritische Funktion der Kunstsoziologie unmöglich machten und einer affirmativen Beschreibung des Kulturbetriebs Tür und Tor öffnen würden. Adornos fehlendes Vertrauen in die Fähigkeit des Konsumenten, auch eingängige Kunst selbstbestimmt und kritisch zu rezipieren ohne seiner Individualität verlustig zu gehen, ließ ihn offenbar Silbermanns Zugang als Verrat an die Aufklärungspflicht der Kunst verstehen. Abgesehen von dieser grundsätzlichen Diskrepanz ist aus den genannten Texten herauslesbar, dass der Begriff ›Kunsterlebnis‹ verschiedene Assoziationen und Interpretationen ermöglicht und damit zu Missverständnissen führen kann. Adorno deutete dies auch explizit an (Adorno 1967: 87, 88).

Ab 1969 baute Silbermann die Abteilung Massenkommunikation des Forschungsinstituts für Soziologie der Universität zu Köln auf und wandte sich immer stärker der Massenkommunikationsforschung zu. Dies erfolgte wohl nicht zuletzt aufgrund des Umstands, dass gegenüber Umgangsmusik und Darbietungsmusik die Übertragungsmusik immer größere Bedeutung gewann, und mit ihr die Rolle von Radio und Fernsehen als musikvermittelnde Instanzen. Er hielt Vorträge im Rundfunk und berücksichtigte als erster in Europa die musikbezogene Radio- und Publikumsforschung von Paul F. Lazarsfeld und John H. Mueller. Indem er die Prinzipien seiner kunst- und musiksoziologischen Studien auf den gesamten

Bereich der Massenmedien übertrug und anwendungsorientierten empirischen Untersuchungen Priorität einräumte, betrat er auch hier Neuland. Mit der deutschen Kommunikationswissenschaft war Silbermann überhaupt nicht einverstanden. Dem öffentlich-rechtlichen Rundfunk warf er Kulturpessimismus vor und sprach er seinen Kultur- und Bildungsauftrag ab. Sein medienwissenschaftliches Hauptwerk *Bildschirm und Wirklichkeit* hat Silbermann bereits 1966 publiziert. Er postulierte darin, dass die Fernsehwirkungen eine Folge der Rahmenbedingungen seien, die das Angebot im Fernsehen bestimmen. Die Einführung des dualen Systems in Deutschland wurde wohl durch Silbermanns Untersuchung *Vorteile und Nachteile des kommerziellen Fernsehens* (Silbermann 1968) beschleunigt, in der er das Monopol der öffentlich-rechtlichen Anstalten kritisierte. Er vertrat hier die Meinung, dass das Fernsehprogramm (wie ein umfassender Warenkorb) alle Facetten bieten und die Zuseher daraus frei auswählen sollten. Um diese These zu untermauern stellte er (in Zusammenarbeit mit der Universität Reno/USA) die Fernsehprogrammangebote in den vergleichbaren Regionen Köln und Pittsburgh gegenüber. Ergebnis der Untersuchung war, dass die Kommerzialisierung in den USA zu einem größeren Angebot geführt hatte, zu Spezialisierung und Arbeitsteilung, und das alles zum Wohle kulturell hochstehender Sendungen. Interessanterweise nahm Silbermann hier Wertungen vor, die er selbst zuvor scharf kritisiert hatte: Operette und Musical wurden auf höchster Kulturstufe angesiedelt, Spielfilme und Fernsehspiele (ohne Berücksichtigung der Inhalte) auf niedriger Kulturstufe. Nichtsdestotrotz war Silbermanns Bedeutung als Soziologe der Massenkommunikation nun unbestritten, was sich u.a. in der Mitherausgeberschaft der internationalen Zeitschrift *Communications* widerspiegelte. Im Jahr 1969 fungierte er darüber hinaus (im Auftrag des Fachausschusses Massenkommunikation der Deutschen Gesellschaft für Soziologie) als Herausgeber einer mehrbändigen Sammlung von Texten zur Massenkommunikation (v.a. aus dem angloamerikanischen Raum), um dem Mangel an erkenntnistheoretischer Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Gesellschaft und Massenmedien abzuhelfen. In Silbermanns Unterscheidung zwischen verschiedenen Naturen der Kommunikation: Symboltechniken (z.B. Schrei), Primärtechniken (z.B. Wort), Sekundärtechniken (z.B. Schrift) und elektronische Techniken (z.B. Rundfunk) wurde der Bezug zu Max Weber deutlich. Im gleichen Jahr wurde Alphons Silbermann zum 60. Geburtstag das Sonderheft *Kunst und Massenkommunikation* der KZfSS gewidmet.

Die 1970er Jahre waren dann wieder stärker von Silbermanns kunstsoziologischem Wirken geprägt. Im Jahr 1973 legte er eine umfangreiche kommentierte Bibliographie zur Soziologie der Kunstfelder Bildende Kunst, Musik, Literatur, Theater und Film vor, jeweils versehen mit einer kurzen Einführung. Das Buch ist mit *Empirische Kunstsoziologie* betitelt, darf jedoch nicht mit dem Werk gleichen

Titels aus dem Jahr 1986 verwechselt werden, das die Erweiterung des Blickfeldes von Silbermanns empirischer Musiksoziologie in extensio ausführen sollte. Das Sonderheft 17 (1974) der KZfSS *Künstler und Gesellschaft*, herausgegeben von Alphons Silbermann und René König, versammelte theoretische Auseinandersetzungen und Berichte zu empirischer Forschung aus den Feldern Literatur, Musik, bildende Kunst, Theater und Film. Im Geleitwort machte Silbermann die Motivation für dieses Publikationsprojekt deutlich: Künstler klagten immer wieder über ihre soziale, ökonomische oder politische Lage, was in der Regel ohne Folgen bliebe, da die folgenden Auseinandersetzungen »immer wieder in eine Richtung gedrängt [würden], bei der am Ende das heikle menschliche Thema ›Der Künstler in der Gesellschaft‹ in das abstraktere Thema ›Die Kunst in der Gesellschaft‹ wandelt wird« (Silbermann 1974a: 9). Dem solle hier entgegen gewirkt werden. Silbermann war im Band auch mit zwei längeren Aufsätzen vertreten. In *Von den Wirkungen der Literatur als Massenkommunikationsmittel* schlüsselte er »die Funktion der Literatur im Rahmen des Sozialen« (Silbermann 1974b: 32) auf. Er ließ also die ästhetische Funktion bewusst beiseite und erörterte Kollektiverlebnis, Individualerlebnis, Symbolerlebnis, moralisches Wertelerlebnis und Beiläufigkeitserlebnis. Diese theoretischen Ausführungen ergänzte er um empirische Befunde zum französischen Buchmarkt und zur Comicszene. Seine Schlussfolgerungen waren, dass sich mit dem sozialen Wandel Inhalte und Formen der Literaturrezeption immer schneller verändern würden; dass die Rezipienten immer vor allem das wahrnehmen würden, was ihren Erwartungen entspricht; und dass »bei neuen Problemen, zu denen Meinungen und Einstellungen noch nicht ausgeprägt sind, die Literatur noch am leichtesten zu einer Meinungsbildung führen kann« (ibid.: 40). Insgesamt ist der Text mit seiner Bezugnahme auf McLuhan, Ogburn, Riesman u. a. auch vierzig Jahre später noch mit Gewinn zu lesen. Im den Sammelband abschließenden Beitrag *Zur Wesentlichkeit der Beziehung zwischen Künstler und Gesellschaft* beklagte er, dass im schulischen Kunstunterricht fast ausschließlich die ästhetischen Funktionen der Kunst Berücksichtigung fänden, dass sie benutzt würden um dogmatisch zu vermitteln, was das Schöne sei. »An die Stelle der Pflege der einem jedem Menschen eigenen selektiven Wahrnehmung trat die Schaffung von Vorurteilen gegenüber dieser oder jener Literatur, Musik oder Malerei« (Silbermann 1974c: 337). Daneben würden die sozialen Funktionen der Künste ignoriert. Durch die massenmediale Vermittlung habe die Kunst ihre ästhetische Individualisierungsfunktion weitgehend verloren, so Silbermann. Sie sei säkularisiert, so dass sie »nicht länger als eine Kunst schlechthin vor uns steht, sondern als eine der symbolischen Arten des Zusammenlebens« (ibid.: 339). Da der Umgang mit Kunst somit vor allem von der Peergroup beeinflusst würde, ermutigte Silbermann hier die Kunstschaftenden, nicht auf die Warnrufe vor Massenkonsum und

Jugendkultur zu hören, sondern die Jugend als Zielgruppe zu suchen. Dieser Befund war offenbar geprägt von Silbermanns damals aktuellen empirischen Untersuchungsergebnissen zum Verhältnis von musikalischer Sozialisation und Musik in der Schule (Silbermann u. Krüger 1974), die später noch eine extensive Thematisierung erfahren sollten (Silbermann 1976).

In der dritten Auflage des Handbuchs der empirischen Sozialforschung erweiterte Silbermann 1974 den Eintrag *Systematische Inhaltsanalyse* um eine knappe Handreichung zur Frage, wie bei Anwendung derselben am besten vorzugehen sei. Offenbar war in Rezensionen dieses Fehlen wiederholt bemängelt worden. Silbermann selbst bediente sich dieser Methode, als er die Adapterfähigkeit seines Erlebnis-Konzeptes in extensiven Untersuchungen zum Wohnrerlebnis der Deutschen erprobte (Silbermann 1963c, Silbermann 1991). Diese Forschung gilt als vorbildlich und schaffte sehr gute Voraussetzungen für eine Wiederholungsstudie nach zwanzig Jahren (Harth u. Scheller 2012). Zum einen zeigte sich hier Silbermanns Sinn für die Bedeutung der Massenmedien als Einflussfaktor für Wohnrerlebnis, Kunstlerlebnis, etc. Zum anderen demonstrierte er, von welcher großer Bedeutung ein durchdachtes, adaptierbares und nachvollziehbares Forschungsdesign ist, um verlässliche Erkenntnisse zum sozialen Wandel zu gewinnen.

Auch der Bericht zur Studie *Der musikalische Sozialisierungsprozess. Eine soziologische Untersuchung bei Schülern – Eltern – Musiklehrern* (Silbermann 1976) zeigte eindrucksvoll, dass Alphons Silbermann nicht nur wortreich unter Verweis auf zahlreiche Quellen ausführen konnte, was empirische Musiksoziologie zu berücksichtigen habe und was nicht, dass er auch vor der mühseligen Umsetzung eines entsprechenden Forschungsprogramms nicht zurückschreckte. Im Auftrag des Kultusministers von Nordrhein-Westfalen und als Mitglied des Arbeitskreises zur Reform der musikalischen Bildung konzipierte und leitete Silbermann diese extensive Erhebung zum Zwecke einer Bestandsaufnahme der musikalischen Verhaltensweisen der Jugend in Deutschland. Einige der Forschungsergebnisse waren von hoher Brisanz und sind wohl bis heute gültig. Die Entwicklung einer Hörertypologie nach den Kriterien Präferenztiefe (selektierend vs. indifferent) und Präferenzbreite (nur U/ nur E/ U+E) ist da nur ein Nebenaspekt. Als mögliche Ursache für die von den Auftraggebern festgestellte Rückläufigkeit des Musiklebens und den mangelnden Musikernachwuchs wurde die weitgehende Wirkungslosigkeit der schulischen Musikerziehung identifiziert. Silbermann und sein Team konnten klar nachweisen, dass persönliche Beziehungen und Vorbilder im Rahmen der primären Sozialisation eine musikalische Grundeinstellung formieren, welche entscheidend für die späteren musikalischen Verhaltensweisen ist. Bemühungen durch Kultur- und Bildungsinstitutionen werden dann von Jugendlichen nur mehr selektiv verarbeitet, ebenso wie die Einflüsse durch Massenmedien oder

Peer Groups. Daher sollte man nicht versuchen die Kinder zur ›richtigen‹ Musik hin zu erziehen, sondern ihnen möglichst früh das Erleben verschiedener Musiken ermöglichen. Die umfangreiche Studie, die vorbildlich zeigt, wie ertragreich empirische Musikrezeptionsforschung sein kann, ist heute weitgehend unbekannt.

Nachdem Silbermann wiederholt ausgeführt hatte, wie er Kunstsoziologie verstanden haben wollte bzw. welche Ansätze er dazu zählte, bemühte er sich nun zu sehends darum, einem deutschsprachigen Publikum kunstsoziologische Konzepte vorzustellen, deren Publikation damals schon zeitlich weit zurück lag oder bis dahin nur im Ausland erfolgt war. Ein erster großer Schritt war die Herausgabe des Sammelbandes *Klassiker der Kunstsoziologie*. In der Einleitung schrieb er, dass er damit auch Ordnung in das »unsystematische Gemisch« (Silbermann 1979: 7) der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Kunst bringen wollte, einer historisch gewachsenen Problematik, die er nicht nur für die Trennung »in unterschiedliche ›Schulen‹ zeitgenössischer soziologischer Theorie« (ibid: 8) verantwortlich machte, sondern damit letztlich auch für ihre Marginalisierung als ›Lehrfach« und damit in ihrer praktischen Anwendung« (ibid). Die Zusammenstellung dieser Klassiker »für die wir [A.S.] allein verantwortlich zeichnen« (ibid), berücksichtigte als jüngsten der elf Auserwählten auch Silbermanns liebsten Feind Theodor W. Adorno. Silbermann selbst zeichnete ebenfalls als Autor in diesem Sammelband, er stellte Max Weber vor. Kennnistreich und immer wieder Bezug nehmend auf Marianne Webers Anmerkungen arbeitete er den gemeinsamen Nenner unter Max Webers verstreuten Studien zu gesellschaftlichen Bedingungen von Kunst heraus und hielt dabei fest, »daß das musikalische Phänomen zwei seiner Grundkonzepte direkt berührte: Ethos und Ratio« (ibid: 88). Silbermann ging in diesem Beitrag ausführlich auf Webers posthum publiziertes Fragment *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik* ein, wobei es sich dabei mit wenigen Änderungen um die bereits 16 Jahre zuvor in der KZFSF publizierte Analyse handelte (Silbermann 1963b).

Im Jahr 1986 erschien dann die *Empirische Kunstsoziologie*, die zweite extensive Stellungnahme Silbermanns zur Grundlegung seiner Kunstsoziologie. Es handelte es sich dabei allerdings um ein Studienskriptum zur Soziologie, das nur eingeschränkt Grundlagen für theoretische Auseinandersetzung oder forschungspraxistaugliche Handreichungen lieferte. Die Publikation wies die üblichen Mängel eines Typoskripts auf und wurde dazu noch schlecht lektoriert, eine Respektlosigkeit gegenüber dem Leser, die doch verwundert. Im Gegensatz zu *Wovon lebt die Musik* scheint diese *Empirische Kunstsoziologie* dem Autor kein großes Anliegen gewesen zu sein. In der Einleitung definierte Silbermann die Kunstsoziologie als Bindestrich-Soziologie, in der soziologische Denkweisen im Bereich verschiedener Kunstformen angewandt werden. Zur Methode schrieb er, sie sei

immer abhängig von den speziellen Untersuchungsfeldern und demnach: historisch, komparativ, statistisch, exemplarisch oder semiotisch. Man halte sich an »erprobte Regeln des empirisch-soziologischen Vorgehens« (Silbermann 1986: 8). Auch fand sich einmal mehr die bekannte Ortsbestimmung der Kunstsoziologie, die Kunst (bzw. die Künste) als soziales Phänomen verstehe, etwas das durch soziales Handeln entsteht und durch die soziale Wirklichkeit geprägt wird. Das For-schen beruhe auf den Prinzipien Objektivität, Reliabilität, Validität und Induktion. Da das Kunsterlebnis immer im Rahmen einer Organisationsstruktur stattfindet, welche regulierend auf das soziale Handeln einwirkt, bediene man sich am besten der strukturell-funktionalen Analyse, um herauszufinden, welche Gruppen da unter welchen Voraussetzungen wie agieren. Die Frage, was Kunstrezeption bewirkt, sei aus drei möglichen Perspektiven zu beantworten: physiologisch, psychologisch oder soziologisch. »Aus dieser Erkenntnis ergibt sich die Möglichkeit einer Systematisierung der funktionalen Aspekte der Kunst in zwei breit gelagerte Hauptgruppen: Erstens geistige Funktionen, zu denen sich zählen lassen: Information, Bildung, Belehrung, Unterhaltung, Beeinflussung, Übermittlung des kulturellen Erbes u.ä.m. Zweitens soziologische Funktionen, zu denen sich zählen lassen: Zugehörigkeit, soziale Wiederanknüpfung, Ersatzbestrebungen, Zerstreung, Durchbrechung der Einsamkeit, Ablenkung vom Alltagsdasein, Eingliederung in Klassen, Schichten, Gesellschaft u.ä.m.« (ibid: 89f.). Das Individuum »erfindet« (ibid: 95) nach Silbermann das Kunsterlebnis, und die Gruppe liefert die Konditionen, unter denen das passiert. Aber auch Institutionen könnten als ›Significant other‹ fungieren und soziale Kontrolle ausüben. Wie sie auf den Einzelnen einwirken, sei eine entscheidende Rahmenbedingung des Kunsterlebnisses. »Will der Kunstsoziologe im Rahmen der sozialen Ordnung individuellen oder kollektiven Verhaltensprozessen und -typen mit Bezug auf das künstlerische Geschehen nachgehen, gilt es: vorsichtig zu beobachten, was geschieht; zu erklären, wie es geschieht; und die Erklärung durch Vorhersage dessen, was als nächstes geschehen wird, zu verifizieren« (ibid: 156). Die zentrale Methode der empirischen Kunstsoziologie sei demnach die Beobachtung, und man gehe vom Besondern zum Allgemeinen vor. Von Beobachtungseinheiten kommt man zu wahrnehmbaren Verhaltensweisen, von diesen schließt man auf Motive des Handelns, und von diesen auf zugrunde liegende Normen. Daneben sollen die anderen üblichen Techniken der Sozialforschung zum Einsatz kommen: statistische Methoden; Befragung, Experiment; systematische Inhaltsanalyse; Verhaltensforschung; Typologienforschung. Er beklagte hier die geringe Wertschätzung sowohl von Seiten der Kunstwissenschaftlichen und der etablierten Soziologie, welche die Kunstsoziologie lediglich als Hilfswissenschaft betrachten würden. Daher war auch diese Arbeit wieder gespickt mit Anmerkungen, die die Konzeption rechtfertigen bzw. mögliche Angriffs-



fe vorwegnehmen und entkräften sollten. Überhaupt war vieles von dem, was hier zur strukturellen und zur funktionellen Analyse geschrieben stand, fast wörtlich aus *Wovon lebt die Musik* übernommen. Offenbar ging es Silbermann auch nach dreißigjähriger Forschungspraxis vor allem um die Frage, was zu beforschen sei: das Kunststerlebnis und die Kunstwirkekreise.

Ganz in diesem Sinne ist auch der in Kooperation mit UNESCO herausgegebene Sammelband *Comics and Visual Culture* zu sehen (Silbermann u. Dyrhoff 1986). Auf Initiative des Kölner Instituts für Massenkommunikation berichteten Experten aus neun Ländern zum jeweiligen Stand der Dinge des gesellschaftlichen Phänomens Comic. Diese Publikation mag nur ein Nebenaspekt im Werk von Alphons Silbermann sein, nichtsdestotrotz ist sie ein beispielhafter Ausweis seiner Geisteshaltung. Für ihn war es, lange bevor in Wissenschaft und Gesellschaft diskutiert wurde, ob Comics eine (erst zu nehmende) Kunstform seien, eine absolute Notwendigkeit, sich auch mit diesem Massenmedium und seinen Wirkungen seriös auseinander zu setzen. Vervollständigt wird das Bild der empirischen Kunstsoziologie im Sinne Silbermanns noch durch einen programmatischen Aufsatz in dem 1987 von ihm herausgegebenen Sammelband *Die Rolle der elektronischen Medien in der Entwicklung der Künste*. Hier führte er die beiden Forschungsfelder Kunstsoziologie und Massenkommunikationsforschung zusammen. Konsequenterweise wandte er dafür seine Theorie der Wirkekreise an. Im Rahmen massenmedialer Erlebnisse sah er die Kunst vor allem als Mittel zur Herstellung eines Gemeinschaftserlebnisses über die gemeinsame Rezeption. Gleichzeitig kritisierte Silbermann die »Kulturbereicher und -kritiker«, die von Vermassung, Nivellierung, Halbbildung »und sonstigen entwürdigend klingenden Nomenklaturen« sprachen, die »echte Kunst« als Ausgleich zu den Massenmedien verordnen und darüber einen Kanon von Geschmacksvorschriften diktieren wollten (Silbermann 1987: 14). Das Massenmedium schaffe nicht den künstlerischen Grundgeschmack seiner Konsumenten, es spiegle ihn wider. Durch die ästhetischen Funktionen würden Produzent und Konsument über das künstlerische Material, über Form und Inhalt zueinander gebracht. Durch die sozialen Funktionen würden Beziehungen zwischen Personen, Ideen, kulturellen Normen und Verhaltensmustern hergestellt. Der Umstand, dass in der Kunstrezeption immer beide Funktionen gleichzeitig wirksam werden, schaffe eine Distanz zwischen Produzenten und Konsumenten. Es lasse sich also nie mit Bestimmtheit voraussagen, wie Kunstvermittlung über Massenmedien wirken wird.

Im letzten Lebensjahrzehnt widmete sich Alphons Silbermann vor allem der Alltagssoziologie (die er gleichsam als »Nebenbeschäftigung« schon seit den 1960er Jahren immer wieder betrieben hatte) und der Antisemitismusforschung, sozusagen dem »Banalen« und dem »Bösen«. So beschrieb er zum Beispiel das

Wohnzimmer als Ausdruck von Lebensstil und arbeitete gravierende Unterschiede in der Badezimmergestaltung bei Westdeutschen und Ostdeutschen heraus (Silbermann 1993a). Im Kampf gegen Vorurteile zeigte er die Strukturen und Mechanismen von Antisemitismus und Fremdenhass auf und entdeckte unter anderem, dass bei Hochschulabsolventen Fremdenfeindlichkeit besonders stark vertreten war. Er öffnete den Horizont, hob das Problem auf eine allgemeine Ebene und publizierte mit Erfolg eine Auseinandersetzung mit dem Vorurteil (Silbermann 1993b). Silbermann beteiligte sich bis ins hohe Alter an akademischen Auseinandersetzungen und legte noch neunzigjährig eine bemerkenswerte Autobiographie vor (Silbermann 1999a).

Alphons Silbermann verstand die vorurteilsfreie empirische Bestandsaufnahme der gesellschaftlichen Realitäten als zutiefst demokratische und humanistische Aufgabe. Mit seinen soziologischen Untersuchungen profaner, alltäglicher Erscheinungsweise des täglichen Lebens nahm der das Leitmotiv der Cultural Studies vorweg: Kultur ist profan. Kultur ist die Art, wie mein Nachbar seine Wohnung einrichtet. Und Kultur ist auch, wie der Mann von der Straße Musik rezipiert. Und als Kultursoziologe hat man sich offen und wertfrei für diese – bisweilen wenig illustren – sozialen Tatsachen zu interessieren. In der Würdigung zum 75. Geburtstag betonten Albin Hänseroth und Herbert Sallen »seine Abneigung gegenüber der »Arroganz der Macht«, gegenüber »Medienmonopolen« und »Kunstautoritäten«, gegenüber »Tugendwächtern« und »Bildungsbessenen« in der Medienkultur einer demokratischen Gesellschaft und den esoterischen Ansprüchen einer von der Gesellschaft alimentierten Szene der »Hochkultur«« (Hänseroth u. Sallen 1984: 843). Silbermann war beseelt von einem tiefen Glauben an die Souveränität des (Kunst-) Konsumenten und des Mediennutzers. Die Aufgabe der Medien sah er in Vermittlung als Dienstleistung, keinesfalls in Unterweisung, Erziehung oder Führung.

### 3 Wirkung

Alphons Silbermann ist heute außerhalb des deutschen Sprachraums nicht allzu bekannt, vielleicht mit Ausnahme von Frankreich, dem sich Silbermann aus den Erfahrungen von Flucht und Rückkehr besonders verbunden fühlte, das ihn zum korrespondierenden Mitglied der *Académie des sciences morales et politiques* ernannt hat. In der einschlägigen Literatur finden sich neben Adorno kaum kritische Stimmen zu Silbermanns Kunstsoziologie. Auffällig ist vielmehr, dass heute kaum noch darauf Bezug genommen wird. Diese vergleichsweise geringe Rezeption steht in Missverhältnis zum Einfluss, den Silbermann auf die Entwicklung der Kunstsoziologie in Deutschland genommen hat. Mit René Königs Unterstützung

gelang es ihm über Jahrzehnte hinweg, den kunstsoziologischen Diskurs offen zu halten und als ernst zu nehmendes theoretisches Gegengewicht die Schlagseite zur Frankfurter Schule auszugleichen. Das gleiche gilt für die Massenkommunikationsforschung. Auch wenn der von Silbermann propagierte methodologische Weg einer strukturell-funktionalen Analyse der Massenmedien anfänglich auf starke Ablehnung stieß, heute ist er einer der am häufigsten gewählten Zugänge in den Publizistikwissenschaften. Vielleicht liegt die Bedeutung seines Wirkens vor allem darin, dass die Betrachtung des Kunstlebens mit Methoden der empirischen Sozialforschung heute Common Sense ist. Er wurde nicht müde, die Bedeutung Max Webers für die Kunstsoziologie zu betonen. Und wenn es denn sein musste fungierte er zu diesem Behufe auch als Herausgeber einer Anthologie. In dem von König herausgegebenen umfassenden Handbuch der empirischen Sozialforschung verantwortet er ebenso wie im Fischer-Lexikon den Beitrag zur Kunstsoziologie. Und nicht zuletzt konnte er als langjähriger Mitherausgeber der KZfSS im Jahr 1974 den Sonderband *Künstler und Gesellschaft* publizieren.

Er wandte als einer der ersten systematisch empirische Methoden wie Inhaltsanalyse in der Medienforschung an. Letztlich agiert jeder, der mit den Methoden empirischer Sozialforschung die künstlerische Praxis und die Massenkommunikation beobachtet, nach dem Vorbild und den »Anweisungen« Silbermanns. Hans Peter Thurn gelang in seiner *Soziologie der Kunst* eine überzeugende Anwendung der Kunstwirkereise-Konzeption in der Auseinandersetzung mit den zentralen Fragen von sozialer Ungleichheit und sozialem Wandel. Er sah Proudhons Konzeption des Kunstwerks als ein Mittel »nicht-rationaler Kommunikation«, das von der Soziologie nur in seinen Beziehungen zur Sozialwelt untersucht werden könne »in der weiteren Entwicklung der deutschen Soziologie nach dem zweiten Weltkrieg vor allem von Alphons Silbermann nutzbar gemacht und erweitert« (Thurn 1973: 18). Und weiter: »Der von Silbermann erarbeitete komplexe Forschungsansatz hat Eingang gefunden in fast alle weiteren soziologischen Bemühungen auch um Bildende Kunst.« (ibid: 19). So sei die Entwicklung der Begriffe »Kunsterlebnis« und »Kunstwirkereise« ein zentraler Schritt zur Entwicklung einer auch von Arnold Hauser anvisierten Bezugsgruppentheorie der Kunst. Dieses Urteil mag Thurn als Anhänger der »Kölnener Schule« auszeichnen und subjektiv gefärbt sein. Unbestritten ist allerdings Thurns Rezeption der Studie »Der unversorgte selbständige Künstler« (König u. Silbermann 1964) als wegweisend. Die Beschäftigung mit der sich verändernden gesellschaftlichen Rolle der Kunstschaffenden war pionierhaft. Mit dem Aufkommen des Internet und den ökonomischen Herausforderungen eines Käufermarktes ist die schon von Silbermann und König zentral behandelte Frage der sozialen Absicherung aktueller denn je.

Nach Abschluss seiner ideologischen Grundsatzklärung und Verteidigung derselben gegen konkurrierende Musiksoziologie-Konzeptionen widmet Silbermann seine Energien der Festigung günstiger Rahmenbedingungen für empirische Kunstforschung. Die von ihm herausgegebenen Zusammenstellungen für *empirische Kunstsoziologie* war jahrzehntlang konkurrenzlos. Darüber hinaus machte er als Herausgeber der Übersetzungen grundlegender Werke von Jean-Marie Guyau, Hippolyte Taine und Pierre-Joseph Proudhon deren Ideen auch einem nicht-französischsprachigem Publikum als Primärquelle zugänglich. Durch seine uner müdlichen Aktivitäten »konnte sich neben der sozialphilosophischen, dialektischen Kunstsoziologie der Frankfurter Schule auch eine stark empirisch orientierte und der Werturteilsfreiheit verbundene Kunstsoziologie etablieren« (Danko 2012: 34).

Kurt Blaukopf hat Silbermanns Grundlegung in Zusammenführung mit der österreichischen Philosophie des logischen Empirismus zur Wiener Schule der Musiksoziologie weiter entwickelt. Er schrieb im Vorwort seines zentralen Werkes *Musik im Wandel der Gesellschaft*: »Es lag mir daran; erkennbar zu machen, daß sich das kunst- und musiksoziologische Denken im Verlauf von rund anderthalb Jahrhunderten deutlich in eine Richtung entwickelt hat: von der philosophischen Spekulation zur empirisch gestützten Wissenschaft« (Blaukopf 1982: 12). Peter J. Martin hat es als gemeinsame Schwäche der klassischen (englischsprachigen) musiksoziologischen Ausführungen von Adorno (1962), Silbermann (1963d) und Suptić (1987) bezeichnet, dass sie keine verbindlichen Grundlagen »for the sociologically informed study of music« (Martin 1995: vii) geliefert hätten, lies: für das soziologisch fundierte Verständnis von Musik, um das es ihm geht. Das liege vor allem auch daran, so Martin, dass alle drei Autoren sich auf die europäische Kunstmusik beschränkt hätten, die Musik einer gesellschaftlichen Minderheit. Smudits (2014: 86) dagegen sieht eine der zentralen Leistungen Silbermanns gerade darin, dass er mit der Fokussierung auf die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen, unter denen das Kunstwerk sich realisiert, »das Spektrum der für die Kunstsoziologie relevanten Phänomene erweitert [hat], hin auf alle künstlerischen, also auch auf populärkulturelle Äußerungen, und nicht mehr beschränkt gedacht auf solche, die wie immer zustande gekommene Qualitätsansprüche erfüllen«. Reinhard Menges (2001) betonte bei der Behandlung von *Wovon lebt die Musik* im Lexikon der soziologischen Werke, dass Silbermann sich schon früh gewei gert hat, Musik nach Etikettierungen wie E/U einzuteilen. Zudem würdigt Menges Silbermanns Etablierung der Rezeptionsforschung als eines der wesentlichen Elemente in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Musik, sowie dessen Beschäftigung mit Emotionen und Wirkungen, was bis heute eine vernachlässigte Praxis der Wissenschaftskultur sei. Christian Kaden (1984: 20) führte *Wovon lebt die Musik* als beispielhaft für Studien an »die das Kunstwerk gänzlich aus ihrem

Kalkül heraushalten und lediglich seine genetischen bzw. soziofunktionalen Kontexte zu definieren suchen«. Kadens Anspruch »den Standort der Musiksoziologie als einer theoretintensiven Wissenschaft auszumachen« (ibid: 28) genügt neben vielen anderen Ansätzen auch jener von Silbermann nicht. Thomas Schwietring (2012) erwähnt Silbermann in seiner Abhandlung der Kunstsoziologie lediglich ein passant als Quelle zum Studium älterer Fachliteratur und klassischer Positionen sowie als Co-Autor der Studie über die soziale Lage der Künstler. Gunnar Oite (2012: 115) sieht für die Programmatik einer empirisch-analytischen Kunstsoziologie in Silbermanns Schriften »erstaunlich wenige theoretische und methodologische Anknüpfungspunkte, die heute brauchbar wären«.

Neben seinen schillernden Auftritten im Fernsehen bleibt wohl vor allem Silbermanns Ringen mit Adorno um die Musiksoziologie in Erinnerung. Mit viel Theaterdonner wurde hier um ein Weltbild gerungen. Ist der Mensch an sich gut und als solcher in seinem Handeln interessant? Oder ist er unmündig und anfällig für den schönen Schein kulturindustrieller Verführung? Es hatte durchaus Züge eines Glaubenskriegen, mit welchem Eifer Adorno dem größten Teil der Menschheit die Fähigkeit absprach, Musik »adäquat« zu hören, und mit welcher Verachtung Silbermann darauf reagierte, ja nicht davor zurückschreckte, Adorno als »falschen Propheten« (1962a: 324) und »Pseudosoziologen« (ibid: 333) zu bezeichnen. Dass Silbermann die Beschäftigung mit dem Formalästhetischen, mit der Musik selbst so strikt ablehnte, lag vielleicht auch daran, dass er das bei Adorno als vagen Ästhetizismus erlebte. Man muss sich das wohl als Kulturschock vorstellen. Bei seiner Rückkehr nach Europa wurde Silbermann mit einem hegemonialen Kunstverständnis konfrontiert, das völlig konträr zu seinen Erfahrungen in Australien und den USA war. Das erschien ihm wohl als reaktionäres Elitendenken, in dem (selbst ernannte) Experten festlegen, was künstlerisch wertvoll ist und was nicht. Unausgesprochener Hintergrund des damaligen Disputs mag wohl auch die historische Notwendigkeit gewesen sein, eine weltanschauliche Position zu den USA bzw. einer kapitalistischen Weltordnung (mit allen Begleiterscheinungen wie Massenmedien, Jugendkultur, Popmusik, Comics, Werbung, Surveys, etc.) einzunehmen. Kurt Blaukopf meldete sich früh mit einer Stellungnahme zu dieser »grundsätzlichen Debatte«, die den Fortschritt der [musiksoziologischen; MHJ] Forschung »sehr beträchtlich gehemmt« habe (Blaukopf 1960: 4). Sein damaliges Urteil lautet: »Mit Silbermanns Musiksoziologie bin ich nicht einverstanden« (ibid: 6). An *Wovon lebt die Musik* störten Blaukopf die darin vorkommenden »allgemeinen« Formulierungen »die zwar ihre Herkunft aus konkreten Erscheinungen unsere Musikpraxis verraten, ohne daß sich Silbermann nun mit eben diesen konkreten Erscheinungen befasse wollte« (5). Er vermisste vor allem die Thematisierung von

örtlicher und zeitlicher Bedingtheit gesellschaftlicher Rahmenbedingungen der Musik in ihrem Entstehungs-, Verbreitungs- und Aneignungszusammenhang.

Gibt die Geschichte Silbermann Recht? Mit einem Blick auf den aktuellen Wissenschaftsbetrieb kann man zu diesem Schluss kommen. Im *Handbuch Spezielle Soziologien* lesen wir, dass bisweilen auch andere Zugänge zur Kunstsoziologie als der von Silbermann propagierte gewählt werden: »Zum Zweck eines systematischen Überblicks darüber, wie Kunstsoziologie arbeitet und welche Fragen sie behandelt, lässt sich zwischen Analysen des Produktions-, des Distributions- und des Rezeptionskontextes von Kunst unterscheiden. In dieser Dreiteilung (und in vielen soziologischen Studien) bleibt eine inhaltliche Analyse von Kunst als Kunst und insbesondere der konkreten Werke jedoch außen vor. Das muss jedoch nicht so sein, denn Kunstsoziologie kann sich beispielsweise auch hermeneutisch, wissenschaftlich oder ideologiekritisch mit den Kunstwerken selbst befassen« (Schwietring 2010). Für jede Musiksoziologie, die sich nicht als Hilfswissenschaft oder als Teilgebiet der Musikwissenschaften versteht, ist die empirische Tradition nach Silbermann eine Grundsäule ihrer Arbeit. Dies wäre keine Erwähnung wert, würde nicht gerade in Deutschland die musiksoziologische Forschung und Lehre oft das negieren, was überall sonst in Europa und in den USA selbstverständlich ist (Neuhoff 2007). Die Kölner Schule der Kunstsoziologie hat mit ihrer empirischen Aufklärungsarbeit wertvolle Beiträge zur Rationalisierung des Kunstbetriebs geleistet, und der gegen die empirische Musiksoziologie wiederholt vorgebrachte Vorwurf, hier affirmativ zu agieren, sollte sich spätestens mit Bourdieus herrschaftskritischer Anwendung der von Silbermann postulierten Prinzipien erledigt haben. Auch die systemtheoretische Theoriebildung setzt sich mit der sozialen Funktion von Musik auseinander. Nach Fuchs (1992: 78f.) dient die Musik aufgrund ihrer Selbstreferentialität dem »Entlastungsgenuss«. Sie befreit uns für die Dauer des Musikhörens von der Notwendigkeit des ständigen Wechsels zwischen Selbst- und Fremdreferenz. Die im deutschen Sprachraum praktizierte Trennung von Text- und Kontextanalyse versucht u.a. Tia DeNora (2000, 2003) in ihren Arbeiten aufzuheben. Sie analysiert musikalische Texte und untersucht dann empirisch, wie diese in sozialen Situationen erlebt, genutzt und gedeutet werden. Auch die von Klaus-Ernst Behne pionierhaft betriebene und zuletzt von Holger Schramm u.a. auf eine neue Stufe gehobene Musikwirkungsforschung geht in ihrer Intention letztlich auf die Idee eines Musikerlebnisses zurück (Behne 2009, Schramm 2005, 2008). Die Analyse von Struktur und Funktion musikalischer Organisationen wiederum lebt im *Production of Culture*-Ansatz fort, der die Einflussbereiche des Kulturschaffens untersucht und anschaulich zeigt, wie sehr das Kulturleben sozialen Rahmenbedingungen unterworfen ist (Peterson 1982, Peterson u. Anand 2004). Was anderes ist das, als die differenziertere Auseinandersetzung mit den

von Silbermann beschriebenen Kulturwirkekreisen? Nicht zuletzt werden zwei der zentralen soziologischen Fragestellungen, jene nach sozialer Identität und jene nach sozialer Ungleichheit seit den bahnbrechenden Studien von Pierre Bourdieu mit großer Regelmäßigkeit vor der Folie empirischer Musikrezeptionsforschung untersucht. Damit verbunden sind oft Untersuchungen zur musikalischen Sozialisation, einem vor allem für die Musikpädagogik immer relevanten Themenfeld, in dem wiederum auch Silbermann Pionierarbeit geleistet hat.

## Literatur

- Adorno, Theodor W. 1960: Mahler. Eine musikalische Physiognomik. Frankfurt: Suhrkamp.
- Adorno, Theodor W. 1962: Introduction to the Sociology of Music. New York: Seabury.
- Adorno, Theodor W. 1967: Thesen zur Kunstsoziologie. In: KZfSS, 19. Jg., Band 1, S. 87-93.
- Becker, Howard 1951: The Professional Dance Musician and his Audience. In: American Journal of Sociology, Vol. 57, No. 2, p. 136-144.
- Behne, Klaus-Ernst 2009: Musikerleben im Jugendalter. Eine Längsschnittstudie. Regensburg: ConBrio.
- Bernsdorf, Wilhelm 1955: Wörterbuch der Soziologie. Stuttgart: Enke.
- Blaukopf, Kurt 1960: Was ist Musiksoziologie? Über Kinderkrankheiten einer jungen Wissenschaft. In: Phono, Jg. 7, Nr. 1 (Sept.-Okt. 1960), S. 4-7.
- Blaukopf, Kurt 1982: Musik im Wandel der Gesellschaft. Grundlagen der Musiksoziologie. München: Piper.
- Danko, Dagmar 2012: Kunstsoziologie. Bielefeld: transcript.
- DeNora, Tia 2000: Music in everyday life. Cambridge University Press.
- DeNora, Tia 2003: After Adorno. Rethinking music sociology. Cambridge University Press.
- Engel, Hans 1960: Musik und Gesellschaft. Bausteine zu einer Musiksoziologie. Berlin: Hesse.
- Fuchs, Peter 1992: Die soziale Funktion der Musik. In: Lipp, Wolfgang (Hg.): Gesellschaft und Musik. Wege zur Musiksoziologie. Berlin: Duncker & Humblot, S. 67-86.
- Harth, Anette u. Scheller, Gitta 2012: Das Wohnerlebnis in Deutschland. Eine Wiederholungsstudie nach 20 Jahren. Wiesbaden: VS Verlag.
- Hänseroth, Albin u. Sallen, Herbert A. 1984: Elemente kultureller Demokratisierung in Kunst und Kommunikation. Zum 75. Geburtstag von Alphons Silbermann. In: KZfSS, 36. Jg., Band 4, S. 842-844.
- Honigsheim, Paul 1931: Soziologie der Kunst. In: Verhandlungen des 7. Deutschen Soziologentages. Tübingen: Auvermann, S. 179-181.
- Inhetteven, Katharina 2010: Musiksoziologie. In: Kneer, Georg u. Schroer, Markus (Hg.): Handbuch spezielle Soziologien; Wiesbaden: VS Verlag, S. 324-340.
- König, René 1958: Soziologie. Frankfurt/Main: Fischer.
- König, René 1969: Kunst und Massenkommunikation. Alphons Silbermann zum 60. Geburtstag. In: KZfSS, 21. Jg., Band 3, S. 449-452.

- König, René u. Silbermann, Alphons 1964: Der unversorgte selbständige Künstler. Köln: Dt. Ärzte-Verlag.
- Martin, Peter J. 1995: Sounds and society. Themes in the sociology of music. Manchester University Press.
- Menges, Reinhard 2001: Silbermann, Alphons. Wovon lebt die Musik. In: Oesterdiekhoff, Georg W. (Hg.): Lexikon der soziologischen Werke. Wiesbaden: Springer 2001, S. 618.
- Mueller, John H. 1951: The American Symphony Orchestra. A Social History of Musical Taste. Bloomington: Indiana University Press.
- Neuhoff, Hans 2007: Musiksoziologie heute. Eine Ortsbestimmung. In: La Motte-Haber, Helga de u. Neuhoff, Hans (Hg.): Musiksoziologie. Handbuch der systematischen Musikwissenschaft. Bd 5. Laaber: Laaber, S. 81-107.
- Otte, Gunnar (2012): Programmatik und Bestandsaufnahme einer empirisch-analytischen Kunstsoziologie. In: Sociologia Internationalis, Jg. 50, Heft 1/2, S. 115-143.
- Peterson, Richard A. 1982: Five Constraints on the Production of Culture. Law, Technology, Market, Organizational Structure and Occupational Careers. In: Journal of Popular Culture, Vol. 16, No. 2, S. 143-153.
- Peterson, Richard A. u. Anand, Narasimhan 2004: The Production of Culture Perspective. In: Annual Review of Sociology, Nr. 30, S. 311-334.
- Schramm, Holger (2005): Mood Management durch Musik. Die alltägliche Nutzung von Musik zur Regulierung von Stimmungen. Köln: Halem.
- Schramm, Holger (2008): Rezeption und Wirkung von Musik in den Medien. In: Weinacht, Stefan u. Scherer, Helmut (Hg.): Wissenschaftliche Perspektiven auf Musik und Medien. Wiesbaden: VS Verlag, S. 135-154.
- Schwietring, Thomas 2010: Kunstsoziologie. In: Kneer, Georg u. Schroer, Markus (Hg.): Handbuch Spezielle Soziologien. Wiesbaden: VS Verlag, S. 221-241.
- Silbermann, Alphons 1949: Of Musical Things. Sidney: Grahame.
- 1954: La Musique, la Radio et l'Auditeur. Paris: Presses Universitaires de France (dt. 1959).
- 1957: Wovon lebt die Musik. Die Prinzipien der Musiksoziologie. Regensburg: Bosse.
- 1958: Die Stellung der Musiksoziologie innerhalb der Soziologie und der Musikwissenschaft. In: KZfSS, 10. Jg., Band 1, S. 102-115.
- 1960: Das imaginäre Tagebuch des Herrn Jacques Offenbach. Berlin: Bote & Book.
- 1962a: Die Ziele der Musiksoziologie. In KZfSS, 14. Jg., Band 2, S. 322-335.
- 1962b: Systematische Inhaltsanalyse. In: König, René (Hg.): Handbuch der empirischen Sozialforschung. Band I. Stuttgart: Enke, S. 570-600.
- 1963a: Die Pole der Musiksoziologie. In: KZfSS, 15. Jg., Band 3, S. 425-448.
- 1963b: Max Webers musikalischer Exkurs. Ein Kommentar zu seiner Studie »Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik«. In: KZfSS, 15. Jg., Sonderheft 7. S. 448-469.
- 1963c: Vom Wohnen der Deutschen.
- 1963d: The Sociology of Music. London: Routledge & Paul.
- 1965: Ketzereien eines Soziologen. Kritische Äußerungen zu Fragen unserer Zeit. Wien: Econ.
- 1966: Bildschirm und Wirklichkeit. Über Presse und Fernsehen in Gegenwart und Zukunft. Berlin: Ullstein.

- 1967a: Kunst. In: König, René (Hg.): Fischer-Lexikon Soziologie. (Neuaufgabe) Frankfurt/Main: Fischer, S. 164-174 (1958).
- 1967b: Anmerkungen zur Musiksoziologie. Eine Antwort auf Theodor w. Adornos »Thesen zur Kunstsoziologie«. In: KZfSS, 19. Jg., Band 3, S. 538-545.
- 1968: Vorteile und Nachteile des kommerziellen Fernsehens. Eine soziologische Studie. Düsseldorf: Econ.
- 1969: Massenkommunikation. In: König, René (Hg.): Handbuch der empirischen Sozialforschung, Band 13, Stuttgart: Enke, S. 117-345.
- 1973: Empirische Kunstsoziologie. Eine Einführung mit kommentierter Bibliographie. Stuttgart: Enke.
- 1974a: Geleitwort. In: Sonderheft 17 der KZfSS, S.7-10.
- 1974b: Von den Wirkungen der Literatur als Massenkommunikationsmittel. In: Sonderheft 17 der KZfSS, S. 27-44.
- 1974c: Zur Wesentlichkeit der Beziehung zwischen Künstler und Gesellschaft. In: Sonderheft 17 der KZfSS, S. 326-340.
- 1976: Der musikalische Sozialisierungsprozeß. Eine soziologische Untersuchung bei Schülern – Eltern – Musiklehrern. Köln: Greven.
- 1979: Klassiker der Kunstsoziologie. München: Beck.
- 1986: Empirische Kunstsoziologie. Studienskripten zur Soziologie. Stuttgart: Teubner.
- 1987: Voranstellung: Prinzipielles zum Verhältnis von Kunst und Massenkommunikation. In: Silbermann, Alphons (Hg.): Die Rolle der elektronischen Medien in der Entwicklung der Künste. Frankfurt/Main: Lang, S. 9-18.
- 1991: Neues vom Wohnen der Deutschen (West). Köln: Wissenschaft und Politik.
- 1993a: Das Wohnerlebnis in Ostdeutschland. Eine soziologische Studie. Köln: Nottbeck.
- 1993b: Alle Kreter lügen. Die Kunst mit Vorurteilen zu leben. Bergisch-Gladbach: Lübbe.
- 1997: Von der Kunst der Arschkriecherei. Berlin: Rowohlt.
- 1999a: Flaneur des Jahrhunderts. Rezitative und Arten aus einem Leben. Bergisch Gladbach: Lübbe.
- 1999b: Alphons Silbermann: »Den Provokateur braucht es nach wie vor«. Ein Gespräch mit Tilman Krause anlässlich des 90. Geburtstages. In: Die WELT vom 11.08.1999, (<http://www.welt.de/print-welt/article580133/Alphons-Silbermann-Den-Provokateur-braucht-es-nach-wie-vor.html>)
- Silbermann, Alphons u. Dyroff, H.-D. (Hg.) 1986: Comics and Visual Culture. Reearch Studies from ten Countries. München u.a.: Saur.
- Silbermann, Alphons u. Krüger, Udo M. 1974: Musik in der Schule. Eine Untersuchung für das Wissenschaftsministerium Nordrhein-Westfalen. Köln (unveröffentlichtes Manuskript).
- Summel, Georg 1881: Psychologische und ethnologische Studien über Musik. In: Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft, 13. Jg., S. 261-305.
- Smudits, Alfred u.a. 2014: Kunstsoziologie. München: Oldenbourg.
- Suchy, Irene 2010: Von der Poesie der Musiksoziologie. Zum zehnten Todestag Alphons Silbermanns. Österreichischer Rundfunk/Ö1 Extra vom 5. April 2010.
- Supićić, Ivo 1987: Music in Society. A Guide to the Sociology of Music. New York: Fen-dragon.
- Thurn, Hans P. 1973: Soziologie der Kunst. Stuttgart u.a.: Kohlhammer.

Weber, Max 1921: Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik. München: Drei Masken.

Weber, Max 1988: Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie I. Tübingen: Mohr (1920).  
 Wiora, Walter (1961): Musikwissenschaft. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Bd. 9. Kassel: Bärenreiter, Sp. 1192-1220.